



REVISTA SENTIDOS DA CULTURA

BELÉM-PA | ANO 3 | N.5 | JAN-JUN 2017

RETALHOS DA MEMÓRIA: A LITERATURA DRAMÁTICA E OS AMADORES NA ESCRITA DA HISTÓRIA DO TEATRO EM BELÉM DO PARÁ

*MEMORIAL RETAILS: THE DRAMATIC
LITERATURE AND THE AMATEURS IN
WRITING THE HISTORY OF THEATER IN
BELÉM DO PARÁ*

José Denis de Oliveira Bezerra

Resumo

O presente artigo tem por objetivo apresentar a importância da literatura dramática e suas reverberações na produção cultural paraense, no século XX, para o movimento amador de teatro, a partir do grupo Teatro do Estudante do Pará (TEP), liderado por Margarida Schivazappa. Os amadores nacionais e locais, a partir da década de 1940, articularam várias ações, a fim de transformar, modernizar as artes cênicas, fundamentadas na forma do chamado “teatro de cultura”, que se diferenciava do “teatro para rir”. Nesse conjunto, destaca-se o papel fundamental que a literatura dramática teve, vista, por esses movimentos, como símbolo de cultura, que precisava de um desenvolvimento amplo, pois a tradição crítica e dramática enfatizava que esse setor precisava de atenção, de ações que colaborassem no seu amadurecimento. Dessa maneira, a dramaturgia, nacional e estrangeira, da tradição ou de vanguarda, vista como símbolo de “alta cultura” por intelectuais e artistas, tornou-se,

para eles, espaço de transformação e amadurecimento social. Por isso, abrimos espaço para reflexões sobre o lugar e o papel da literatura dramática no teatro produzido durante o século XX, em uma leitura historiográfica, que procura analisar as relações entre o campo da arte e as suas reverberações nas formas de organização sociocultural.

Palavras-chave: Dramaturgia. Teatro Amador. Pará. Modernidade.

Abstract

This paper aims at presenting the importance of the dramatic literature and its reverberations in the *Paraense* cultural production, in the 20th century, concerning the theater amateur movement, of the group called *Teatro Estudante do Pará* (TEP), led by Margarida Schivazappa. Both national and local amateurs, from 1940s, articulated many actions in order to transform, update the performing arts, based on that so called “theater of culture”, different from the “theater to laugh”. From this set, it is detached the fundamental role the dramatic literature played, as it is seen by these movements as a symbol of culture, which needed a broad development, as the critical and dramatic tradition emphasized that this sector claimed for attention, and actions which could collaborate to its maturation. Thus, the dramaturgy, national and international, traditional or avant-garde, considered as a symbol of “high culture” by intellectuals and artists, became to them a space of transformation and social maturity. Hence, we made room to reflect about the place and the role of the dramatic literature in the theater produced during the 20th century, in a historiographic reading, which intends to analyze the relations between the art field and its reverberations in the ways of social-cultural organization.

Keywords: Dramaturgy. Amateur Theater. Pará. Modernity.

Caixa de costura: palavras iniciais

O movimento de teatro amador brasileiro, no século XX, esteve envolvido com um projeto modernizador das artes teatrais nacionais. Várias foram as pautas dos grupos de todo o país, a fim de amadurecer e transformar as condições de produção, circulação e recepção das artes cênicas. Entre tantas, destacam-se as reivindicações pela construção de casas de espetáculos, e restauro das existentes; a criação de espaços de formação técnica dos atores, principalmente os jovens, composto em sua maioria por estudantes do ensino básico e universitário. Contudo, um dos principais elementos de discussão dos amadores nacionais foi a relação com o texto dramático, entendido por eles como um elemento de fundamental importância no fazer teatral.

A dramaturgia nacional e, principalmente, a estrangeira, foi percebida e articulada pelos amadores nacionais de maneira a seguir o elemento fundamental na proposta que eles tinham para as artes cênicas brasileiras. Isso ocorreu devido à tradição ocidental, que colocou o texto literário dramático como elemento substancial no fazer teatral.

O paradigma do texto dramático, como elemento mais importante em um espetáculo teatral, impulsionou vários debates entre os artistas e pensadores do teatro. Diversos são os exemplos, ao longo da história do teatro

ocidental, desde a Grécia, que evidenciam essa forma de organização do campo cênico. Contudo, segundo Roubine (1999), na virada do século XIX para o XX, o campo cênico viveu grandes mudanças, impulsionadas pela relação entre os saberes envolvidos em uma produção teatral.

Isso ocorreu, fundamentalmente, a partir da instituição da função do encenador, aquele que pensa e articula os elementos de um espetáculo, o sujeito que assina a obra que vai para o palco. Com isso, criou-se diversas divergências com os dramaturgos e críticos que acreditavam que o texto literário era o elemento mais importante do teatro. Em um plano mais global, pautado na experiência europeia, Roubine (1999) aponta que encenadores, escritores e atores (que também começaram a pensar e articular ideias sobre o seu fazer) criaram um campo de discussões que, apesar das controvérsias, contribuíram para a expansão das possibilidades reflexivas e produtivas no campo das artes cênicas.

São muitas discussões sobre esse tema. No entanto, o foco deste artigo é pensar as transformações teatrais paraenses a partir do movimento de teatro amador dos anos 1940. Pautados nisso, destacamos que os amadores fundamentaram suas perspectivas de mudanças para o teatro local na experiência com a literatura. Dessa maneira, articularam-se ao movimento nacional, a partir de pontos em

comum, para “modernizar” os palcos de todo Brasil.

Fundamentado na relação que tinha com a literatura, o movimento de teatro amador proposto pelo Teatro do Estudante do Pará (TEP) buscou criar um circuito de circulação de obras dramáticas, consideradas por eles como exemplos de “boa” literatura. Isso ocorreu, também, porque o TEP procurou combater os gêneros e as formas do teatro comercial, representantes do chamado “teatro feito para rir”, pois essas formas não simbolizavam, para os amadores, o modelo desejado para a empreitada que assumiram a partir de sua fundação, em 1941.

O TEP desejava, portanto, implantar, nos palcos de Belém, o chamado “teatro de cultura”. Com base nisso, promoveu um importante movimento teatral no século XX, fundamentado no princípio modernizante e, em alguns casos, de vanguarda. E partiu, inicialmente, da experiência com os textos literários de repertório tradicional, os cânones da dramaturgia estrangeira e nacional, e, também, com as novidades da época. Essas questões são discutidas neste artigo.

Tesoura: texto teatral e seus significados culturais para o Teatro do Estudante do Pará

Ainda é comum afirmar-se, quando se procuram critérios absolutos ou se fazem comparações com as melhores realidades europeias e norte-americanas, que o teatro

brasileiro não existe. Algumas peças isoladas de valor não formam uma literatura dramática, nem poderiam almejar cidadania universal. Sábato Magaldi (Panorama do Teatro Brasileiro).

Uma das grandes preocupações dos grupos amadores brasileiros, representados pelos teatros dos estudantes, foi a promoção de trabalhos “de qualidade”, pensada a partir do texto literário. Esse processo teve como principal modelo a dramaturgia estrangeira, representante, na Europa, de uma tradição. Mas, também, somados a eles, os textos dramáticos contemporâneos, frutos dos movimentos modernistas europeus, além da produção dos autores brasileiros, que já tinham a credibilidade do movimento teatral. Nesse ponto, o TEP manifestou suas preocupações estéticas pautado na busca por essa produção artística. Isso pode ser percebido na fala de Francisco Paulo Mendes (1942, p.19), em entrevista à revista *Novidade*, quando perguntado sobre os trabalhos que o seu grupo pretendia montar na temporada de 1942:

Obedecendo desde logo às linhas gerais do nosso programa o “Teatro do Estudante” pretende montar na temporada de 42 peças interessantíssimas e inéditas para a nossa cidade. Podemos adiantar que atualmente trabalhamos na versão e adaptação duma comédia de Pirandello, **A Verdade de cada um** e duma outra de Oscar Wilde, **O Leque de Lady Wíndermore**. Mas afora estes e outros autores famosos que participarão dos nossos espetáculos, o mais importante e o que vai merecer o nosso maior cuidado são duas comédias magníficas que Mário Couto escreveu especialmente para o “Teatro do Estudante”: **Toque a Serenata de**

Schubert e **A Boneca Ressuscitada**. Elas duas irão abrir e encerrar a presente temporada. Teatro como nunca se escreveu aqui em Belém, estas duas comédias denunciam uma vocação excepcional para a literatura dramática e um teatrólogo de inumeráveis e inesgotáveis recursos. Têm como temas pequenos conflitos sentimentais e giram entre as reações e os comportamentos de seres modestos e simples, num meio quieto e sereno onde quase sempre os acontecimentos se mostram sem cor e sem relevo. Com esse material aparentemente tão pobre soube Mário Couto extrair o que de cômico e patético há no cotidiano (grifos do autor).

Percebe-se, no excerto acima, a presença da tradição dramatúrgica e as novidades contemporâneas, como Pirandello e Oscar Wilde, além da preocupação de se construir uma tradição dramática literária local, com os textos de Mário Couto¹. Nota-se o destaque que Paulo Mendes dá ao fato de Belém nunca ter presenciado peças locais de valor literário, além de colocar em relevo que, apesar, aparentemente, de as comédias de Couto não discutirem grandes dramas humanos, o referido dramaturgo consegue, a partir do cotidiano, extrair o patético e o cômico. Sobre os textos, ele fala que:

passam-se as duas peças numa calma atmosfera familiar em que um desgosto ou uma desgraça vêm, por momentos, perturbar a doce tranquilidade da vida. Cheios de um delicado lirismo e de um

¹ Talvez se possam encontrar influências desses dramaturgos vanguardistas na obra de Mário Couto, adaptada à realidade brasileira e belenense vivida pelo autor. No entanto, esta relação ainda não pode ser feita, pois ao pesquisar nas Bibliotecas e Arquivos públicos de Belém, tais obras ainda não foram encontradas. Por isso, não se pode, nesse trabalho, estabelecer essas comparações, nem criar uma linha de análise que tenha como base essas obras.

encanto próprio, os episódios das peças decorrem suavemente e as situações mais fortes e os mais fortes caracteres são antes sugeridos que apresentados claramente. Duas comédias deliciosas e finas. Delas não posso falar aqui longamente como desejo e como farei um dia. Quero apenas acrescentar que para nós a alegria de encená-las e representá-las é o mais alto prêmio que o “Teatro do Estudante” poderia esperar por tudo que já realizou de bom e de belo (MENDES, 1942, p.19).

É interessante notar que, ao falar dos trabalhos do TEP, Paulo Mendes sempre se preocupa em destacá-los como o início de uma grande ação, que tinha por meta a transformação na área cultural da cidade de Belém. Essa postura representa, ao mesmo tempo, a busca do convencimento do meio crítico para os seus espetáculos, como pode revelar o sentimento de vanguarda, ou seja, o impulso de mostrar trabalhos novos, fundamentados em ideias “revolucionárias”, em prol de mudanças no cenário teatral local. Ser vanguardista, nesse contexto, era ter ação de ruptura, pela resistência a um tipo de teatro que as elites, ligadas aos campos, principalmente, do ensino e da literatura, contrapunha-se, por essas formas teatrais não representarem apenas seus gostos, mas, porque não serviam como os gêneros adequados à representação social dessa fração.

Essas formas artísticas combatidas pelo TEP estavam nas práticas do chamado teatro popular, defendida por Salles (1994) como a produção que movimentou o teatro local por quase cem anos (1870 a 1970,

aproximadamente). Gêneros como Pastorinhas, Pássaro Junino, Paixão de Cristo, não eram considerados pelas elites locais, ligadas ao movimento amador de teatro, como gêneros de teatro que tivessem a potência de modernizar os palcos de Belém. Somados a eles, tinha-se a tradição do chamado “teatro para rir”, articulados principalmente pela Revista, Chanchadas etc., que ganhavam as praças da capital paraense durante as festividades do Círio de Nazaré, o que Salles (1994) definiu de Teatro Nazareno.

Dessa maneira, a geração de Paulo Mendes articulou a ideia da arte ligada não apenas às preocupações com a linguagem, mas deu a ela uma ressignificação: o estético, e todo campo simbólico em seu entorno, passou a ser movimentado pelos anseios de uma sociedade local transformadora de seus sujeitos. Nesse contexto, os amadores paraenses priorizaram trabalhos teatrais a partir da experiência poética com a literatura. Abaixo, temos um quadro demonstrativo das obras encenadas pelo TEP durante seus dez anos de existência.

Textos do repertório do Teatro do Estudante do Pará (1941-1951)².

² Esse quadro foi montado a partir da consulta em fontes, como: jornais, revistas literárias, e correspondências, principalmente as trocadas entre os membros do TEP com Paschoal Carlos Magno. Nelas não se encontrou informações sobre os trabalhos apresentados nos anos 1943, 1944, 1945, 1946, 1947, 1950 e 1951. Destaca-se a presença de autores estrangeiros, nacionais e locais.

Espetáculo	Autor	Ano
Não te conheço mais	Aldo De Benedetti	1941
Divorciados	Eurico Silva	1941
Sinhá Moça chorou	Ernani Fornari	1941
O Leque de lady Windmere,	Oscar Wilde	1942
Verdade de cada um	Pirandello	1942
Toque a serenata de Schubert	Mário Couto	1942
A Boneca Ressuscitada	Mário Couto	1942
Tristão	Mário Couto (adaptação de uma obra de Thomas Man)	1948
A comédia do coração	Paulo Gonçalves	1948
Cândida	Bernard Shaw	1848
Cobé	Joaquim Manoel de Macedo	1948
A importância de ser severo	Oscar Wilde	1949
Avarento	Molière	1949
A Moreninha	Joaquim Manoel de Macedo (adaptação infantil)	1949



Cena da peça *Não te conheço mais*, a primeira levada pelo Teatro do Estudante do Pará³.
Fonte: Revista Novidade (1942, p.18).

É evidente que mesmo com o planejamento de atividades voltadas para uma mudança de comportamento-, alicerçadas no campo simbólico da cultura (a partir da produção de determinados bens, as obras de artes, os textos literários, as peças de teatro, o conhecimento científico), essa geração de artistas e intelectuais não desenvolveu um projeto que incluísse, chegasse, abarcasse todas as camadas sociais. Pelo contrário, suas ações

estiveram conectadas a formas de controle, seleção, e cerceamento culturais, porque ao

focar seus interesses por uma sociedade melhor, não conseguiram ou não quiseram desenvolver ações satisfatórias e globalizantes para pessoas envolvidas no setor da produção artística.

Essa divisão de gosto, de comportamento de determinados grupos sociais, através do objeto estético, refletiu diretamente na sua maneira de produção, elencada como a mais adequada para representar seus sentimentos, seus desejos, seus costumes, como categoria pensante e articuladora dos bens culturais. Esses fatores justificam, provavelmente, a escolha por textos voltados para conflitos de personagens representativos das classes dirigentes.

Ainda pautado no discurso de Paulo Mendes, apresentado anteriormente, pode-se afirmar que, aparentemente, segundo sua análise, os temas abordados nas obras de Mário

³ A cena compõe uma entrevista publicada na Revista Novidade, com Francisco Paulo Mendes, um dos líderes do TEP. Refere-se à primeira peça feita pelo grupo, *Não te conheço mais*.

Couto não possuem uma grande reflexão humana, princípio de uma arte com a finalidade de transformar o homem. Talvez pela pouca experiência desse artista na dramaturgia, ou pelo fato de acreditar que o mais significativo, para o momento, seria abordar conflitos de uma classe em busca de melhorias, no caso, a burguesia local. Além disso, a única linha de leitura apresentada destaca o texto literário, não oferecendo, por exemplo, as questões técnicas de elaboração do espetáculo, como a cenografia, o figurino e até mesmo a interpretação dos atores.

Apesar de a arte moderna preocupar-se com temas de valorização das coisas do cotidiano, e dos vários grupos sociais que compõe as práticas culturais brasileiras, a concentração do TEP nas discussões de conflitos de modo burguês de vida revela que sua arte não estava com certa maturidade, ou que, na verdade, ela se situava na atmosfera sociocultural da camada burguesa de Belém, meio por onde circulavam os integrantes do grupo.

Essa percepção pode ser vista pelo que Eagleton (2011) aborda, ao afirmar que a alta cultura não resulta de uma conspiração da classe dirigente, ao desempenhar a função de pensar e organizar a produção cultural de uma sociedade, em alguns casos isso também pode gerar frustração. “Todavia, obras de arte que parecem as mais inocentes no que diz respeito ao poder, na sua perseverante atenção aos

impulsos do coração, podem servir ao poder precisamente por essa razão” (EAGLETON, 2011, p.76).

Sobre a peça de Mário Couto, *Toque a Serenata de Schubert*, há uma matéria na revista *Novidade*, que destaca o fato de ser um trabalho escrito e encenado por artistas locais, ressaltando as dificuldades de se produzir trabalhos teatrais na cidade:

Realmente animador o espetáculo de 12 de maio no Teatro da Paz.

Uma primeira peça paraense, escrita, dirigida e representada inteiramente por estudantes daqui, tão pobres de recursos quanto cheios de ideal. NOVIDADE não lhes faz o elogio tímido e ridículo dos entendidos. Dá-lhes o seu entusiasmo leigo sem limites, criticando o que lhe parece mau, porém sobre uma base sadia de cordialidade e colaboração⁴.

Importante destacar que, quase um ano após a sua fundação (o grupo iniciou suas atividades em junho de 1941), o TEP levava à cena um texto de um escritor local, fato destacado na crítica acima, e que revela a dupla preocupação desse movimento, pois, ao mesmo tempo coexistiram as encenações de textos do cânone ocidental - símbolos, para esses artistas paraenses, do que havia de mais moderno e universal -, e a preocupação do desenvolvimento de uma dramaturgia local.

O destaque dado ao ineditismo, na cena teatral de Belém, de uma produção cênica

⁴ S/a. “*Toque a Serenata de Schubert*” - uma peça de Mário Couto pelo Teatro do Estudante. Revista *Novidade*, Página Comentário..., v.3, n.30; junho/1942 (p.12). Na revista não aparece o nome do jornalista que fez a reportagem.

escrita e encenada por artistas locais é passível de análise. Apesar de na época ter-se a produção popular e trabalhos do circuito comercial, a citação mostra que havia um grande interesse que o TEP desse certo em outras perspectivas. Isso ocorria porque, além de ser um grupo de amadores, os jovens estudantes paraenses podiam, por meio do teatro, criar uma maneira de serem pessoas melhores, pois acreditavam que a arte tinha esse potencial. Continua a matéria:

“Toque a Serenata de Schubert” é uma peça reticenciosa, pontilhada de ironia, conseguindo - coisa difícil - ser fácil sem ser banal. Paulo Mendes já notou em Mário Couto o gosto pelos assuntos levemente sugeridos. Não há, de fato, na peça nenhum lance teatral no sentido dramático do termo. É uma história burguesa e diária dos namoros e estroinices dum ginasião. Simboliza o “mocinho” na puberdade, vacilando entre o desejo devasso de já ser homem e a romântica necessidade de ser sempre “humano”. É um tipo real, cheio de todos nós, aquele rapazola “incompreendido” diferente depois da primeira farra e do primeiro furto doméstico⁵.

É importante perceber que a análise acima faz as devidas ressalvas com relação ao texto do dramaturgo paraense. Destaca que ele não possui a verve dramática tão almejada pelo grupo TEP, mas desenvolve, tangenciada pela ironia, uma singela leitura dos costumes da classe burguesa, pautada nas transformações provocadas pela puberdade de um moço, no momento da descoberta da primeira paixão, e do sentido de não ser compreendido. Tema

recorrente entre rapazes e moças da primeira juventude.



Leitura da peça de Mário Couto “Toque a Serenata de Schubert” estreada a pouco com os elementos que se vêem na gravura.

Fonte: Revista Novidade ⁶.

⁵ Idem.

⁶ S/a. *Imagem da Leitura da peça de Mário Couto “Toque a Serenata de Schubert” estreada a pouco com os elementos que se vêem na gravura.* Revista Novidade, v.3, n.30; junho/1942, (p.21). Na matéria apresentada não há a identificação das pessoas na fotografia. No entanto, podemos apontar que no centro encontra-se a diretora artística do grupo, Margarida Schivazzappa, e, ao seu lado esquerdo, Francisco Paulo Mendes. Provavelmente, deve ser um registro de um ensaio do grupo.



O teatro do estudante do Pará apresenta
“Divorciados”.

Fonte: A Vanguarda⁷.

Na notícia acima, destaca-se o novo trabalho do TEP, provavelmente o segundo, tendo em vista que a sua estreia se deu em junho de 1941, com a obra *Não te conheço mais*⁸, citado por Schivazappa, em matéria ao jornal Correio da Manhã, do Rio de Janeiro⁹. *Divorciados* (1934) foi escrita por Eurico Silva, autor português, vindo na década de 1910 para o Brasil. Tornou-se empresário da Companhia de Comédias Cazarré-Elza-Delorges, e

⁷ S/a. O teatro do estudante do Pará apresenta “Divorciados”. Jornal A Vanguarda, sexta-feira, 01/08/1941, (última página).

⁸ Escrita pelo escritor Aldo de Benedetti, em 1932, a peça retrata o conflito das personagens Luísa e seu esposo, o advogado Paul Malpieri. Classificada como uma comédia romântica, mostra as ações de pequenos percalços da vida burguesa, recheada pelas intrigas e relações amorosas, bem característica do gênero.

⁹ S/a. Margarida Schivazappa e o “Teatro do Estudante do Pará”. Jornal Correio da Manhã, Coluna Teatro, domingo, 13/03/1949, (p. 15).

posteriormente administrador e participante das Companhias de Procópio Ferreira e Joracy Camargo. A matéria, ainda, relata o nome dos atores envolvidos na montagem, além de divulgar o trabalho e ressaltar o papel do jornal em promover atividades, por eles consideradas, de importante valor cultural para a cidade:

É com alegria que noticiamos o novo espetáculo do Teatro do Estudante do Pará, a realizar-se na próxima sexta-feira, e que será a encenação de “Divorciados”, magnífica comédia de Eurico Silva, teatrólogo que se impôs definitivamente entre os maiores nomes do teatro nacional. “Divorciados” terá como intérpretes, Irani Coelho, Maria do Céu, Ruth Castro, Maria Santos, Everaldo Guilhon, Marcílio Viana, Antônio Andrade, Valdemar Viena e Aluizio Carvão. Como contrarregas conta o T. E. com os nomes de Henrique Amoedo e Omar Cardoso, dois jovens que têm auxiliado a obra de nossa mocidade, sem medir esforços, sempre cheios de uma boa vontade, merecedora dos melhores elogios. O espetáculo de sexta-feira, no Teatro da Paz, significa mais um sucesso para o punhado de batalhadores do Teatro do Estudante, e para este sucesso A VANGUARDA, como sempre, contribui com o seu apoio, e com o seu inicial abraço, como jornal amigo que é de todas as iniciativas honestas da nossa mocidade.

Em outra matéria, também publicada em *A Vanguarda*¹⁰, evidenciam-se os trabalhos iniciais do TEP, ressaltando a boa receptividade da plateia paraense, a qual solicitou novas apresentações. A pequena matéria anuncia o novo espetáculo do TEP, *Divorciados*, e

¹⁰ No período pesquisado (1938-1941), este tabloide tinha como diretor/gerente João Camargo; e redator-secretário Sandoval Lage. Situava-se sua gerência, redação e oficinas na Rua Gaspar Vianna, nº 138. Essas informações estão disponíveis em seu cabeçalho. A partir da leitura desse jornal, pode-se perceber que ele se ligava à ideologia dos governos de intervenção locais, atrelados ao Estado Novo.

destaca que devido ao sucesso do primeiro espetáculo do grupo, *Não te conheço mais*, seria realizada uma nova apresentação, dando destaque à crítica de Levi Hall de Moura¹¹, ao caráter “estudioso” do teatro proposto pelo grupo paraense. Isso mostra que houve uma boa receptividade, pelo menos por parte dos intelectuais locais, a esse empreendimento artístico.



Teatro do Estudante: seu novo espetáculo.
Fonte: Jornal A Vanguarda¹²

¹¹ “Morto aos 74 anos, ele foi, sobretudo, um humanista. Um homem limpo. Que viveu seus atribulados anos procurando dar o melhor de si em favor dos mais carentes e necessitados. Teatrólogo, poeta, folclorista, romancista (*Oceano Perdido*), sociólogo e jornalista [...] O antigo aluno do Colégio Estadual Paes de Carvalho, formado em Direito pela tradicional faculdade do largo da Trindade em 1934, ingressou na magistratura como juiz em 1954, depois de prestar concurso. Foi promotor público e defensor público na Justiça Militar Federal” (CASTRO; ILDONE; MEIRA, 1995, p.285).

¹² S/a. *Teatro do Estudante: seu novo espetáculo*. Jornal A Vanguarda, quarta-feira, 17/06/1941, (p.01).

Domingo próximo, o Teatro do Estudante do Pará, atendendo os muitos pedidos que lhes foram dirigidos para que fosse reprisada a comédia de Benedetti, “Não conheço mais”, com a qual estreou com sucesso, dará uma matiné em homenagem à família paraense e à classe estudantil. Há de, por certo, este espetáculo revestir-se do brilho anterior, e para as pessoas que não puderam ainda assistir ao desempenho magnífico do elenco do T.E., ao qual Levi Hall, mui acertadamente, chamou de “teatro estudioso” oferece-se esta ótima oportunidade, na certa de que irão assistir a um espetáculo interessante, passando alguns momentos de franco humor.

O Teatro do Estudante que já nos apresentou “Não te conheço mais” e “Estudantes”, comédia em 1 ato de Mario Couto, reprisando agora a primeira peça, prepara-se ao mesmo tempo para encenar, ainda este mês, uma deliciosa comédia de Eurico Silva, “Divorciados”, para a qual já foram iniciados os ensaios.

Para a matiné de domingo no Teatro da Paz, as entradas se encontram na Livraria Escolar, à Travessa Campos Sales.

E este jornal, o primeiro, aliás, a dar o seu inteiro apoio e solidariedade ao movimento cultural dos nossos jovens, mais uma vez leva-lhes, por estas colunas, seus aplausos, como fortes incentivos à sua esplendida obra¹³.

No entanto, por se tratar dos trabalhos iniciais do TEP, ainda não era possível se ter uma real análise do que tal ação mudaria a cena cultural da cidade, mas revelava as expectativas depositadas nele. Isso pode ser percebido no final do texto, quando o jornalista mostra que *A Vanguarda* era o único tabloide que proporcionava a divulgação desses jovens artistas, talvez por eles estarem em suas atividades iniciais, ou revela que os integrantes de tal ação tinham conexões diretas com o jornal.

¹³ Idem.

O conjunto de obras apresentadas pelo TEP, durante os seus dez anos de atividades, representou um esforço do grupo em mostrar à cidade textos que tratavam de conflitos representativos dos personagens inseridos em um contexto da vida burguesa. São dramas contextualizados nas relações familiares, nos interesses políticos, econômicos, sentimentais dos chamados agentes da ordem social, na qual as articulações amorosas, tema frequente do gênero, tomavam os objetivos desses sujeitos.

No entanto, esses textos, considerados pelos integrantes do TEP e, também, pelos seus críticos da época, símbolos de mudança, de vanguarda para o teatro local, representaram uma dada modernização teatral, fundamentada na valorização da literatura dramática, tanto no trabalho com a tradição, quanto na tentativa de implantar uma dramaturgia, alicerçada nos valores divulgados e nos anseios desse movimento do teatro de estudante e amador paraenses. Porém, as ações do TEP não se resumiram ao trabalho com o poético. Ele foi além, principalmente nas discussões sobre as questões das políticas culturais articuladas para o setor teatral brasileiro.

Linhas e agulhas: o TEP e a produção cultural no Pará

A tentativa de distinguir entre obras boas, ruins e indiferentes dentro de cada uma das práticas, quando feita com plena seriedade e sem presunção de classes e hábitos privilegiados, é um elemento indispensável do processo social fundamental da produção humana

consciente. E quando encaramos essas tentativas, como processos sociais, podemos prosseguir na investigação, ao invés de interrompê-la.
Raymond Williams (Cultura).

As discussões em torno das manifestações culturais no ocidente perpassam pela intensa reflexão sobre os conceitos de cultura, como por exemplo, os seus meios de produção, as questões ideológicas que permeiam as várias formas de representações sociais. Nesse conjunto de análises, destaca-se o profícuo debate acerca das disputas entre Cultura e cultura. As organizações sociais são estabelecidas por questões que norteiam tanto o comportamento, quanto as diversas maneiras de organização da sociedade. Nesse universo de elucubrações, no século XX, um movimento intelectual coloca-se em evidência, denominado de *Estudos Culturais*, que procurou ampliar as percepções do que seria cultura e suas íntimas relações com as práticas sociais.

Estudiosos, como Raymond Williams, Stuart Hall, E. P. Thompson, Terry Eagleton, Homi Bhabha e Frederic Jameson, promovem diversas análises sobre as transformações que a sociedade ocidental passou, no século XX, além de um intenso debate na mudança da própria crítica na área dos estudos culturais. As análises desses estudiosos pautam-se na maneira de olhar as questões culturais, as formas de organização, além de estabelecer reflexões sobre as complexas estruturas de relações sociais. Marcados pela releitura da

teoria marxista mais clássica, que acreditava que a cultura seria resultado da relação entre classes, os novos estudos sobre as culturas ocidentais percebem que tais questões não perpassam mais por uma disputa entre uma ideologia socialista do mundo e um modo de vida capitalista, mas que a produção cultural ultrapassa essa ótica.

Afirma Eagleton (2011, p.54) que “a cultura pode ser aproximadamente resumida como o complexo de valores, costumes, crenças e práticas que constituem o modo de vida de um grupo específico”. Ou seja, é um complexo que açambarca todo conhecimento, crença, arte, lei, tudo aquilo que o ser humano, como ser ativo de uma sociedade, produz; definição essa pertencente à antropologia clássica oriunda do século XIX.

Nesse intenso debate sobre o que viria a ser cultura, surgem as discussões sobre a sociedade moderna e pós-moderna, sendo que a segunda não significou mais a busca por um mundo civilizado, pois esta base, estruturada até o século XIX, não mais dava conta dos grandes conflitos das sociedades ocidentais, principalmente após as Grandes Guerras do século passado. “É por causa dessa articulação complexa entre pensamento e realidade histórica, refletidas nas categorias sociais do pensamento e na contínua dialética entre ‘poder’ e ‘conhecimento’, que tais rupturas são dignas de registro” (HALL, 2003, p.131).

Essas reflexões pautam-se nas intensas relações culturais estabelecidas nas sociedades do século XX, e elas são complexas, porque se percebe que as formas de organização social mudaram, e a maneira de olhá-las também. E um dos debates mais intensos dá-se em volta das significações sobre as práticas de alta cultura e as estruturas de uma cultura popular e ou de massa.

Quando se fala em estruturas e formas de organização culturais, a troca de experiências e as relações que surgem de encontros entre pessoas que pensam, produzem, comungam das mesmas ideias são resultado de visão de mundo, estabelecida na teia social. Isso gera comunidades ideológicas, voltadas tanto para o estabelecimento de regras, quanto de formas de se expressar em sociedade, pois, como aponta Eagleton (2011, p.59), a simples reunião de pessoas num mesmo lugar, como profissão ou geração, constitui uma expressão de cultura. E só ocorre quando há o compartilhamento de um conjunto de práticas, como o modo de falar, saberes comuns, formas de organização e sistematização de valores que produzam autoimagens. Ou seja, os aspectos abrangentes a corporações proporcionam modos de ver o mundo e não, necessariamente, medidas perceptivas únicas, particulares.

Essa ideia ajuda a compreender a produção cultural teatral em Belém do Pará, do século XX, pois se percebe que as práticas cênicas analisadas, nesse trabalho, configuram-

se como ações em grupo. Não são interesses individuais, puramente, mas a comunhão de pensamentos e formas de fazer arte, que representam, além do esforço individual de cada estudante, intelectuais em formação, empenhados para o amadurecimento da arte teatral, a organização em comunidade artística, que necessita de estruturação e divisão de tarefas, para que esse organismo cultural se estabeleça e permaneça ativo. Como afirmou Eagleton (2011), essas organizações só se tornam cultura quando compartilham modos de fala, compartilham pensamentos, ou seja, criam um sistema de valor que ajuda em sua autoimagem.

A autoimagem é um fator muito importante para se entender a produção cultural do TEP, pois, como visto anteriormente, eles destacavam que suas ações estavam voltadas, inicialmente, para satisfazer seus próprios anseios intelectuais, além de colocar o objeto estético como elemento promulgador de suas necessidades. Esta postura, diante do fazer artístico, representou o desejo de inserção em certos círculos sociais. Os articuladores desses processos criativos em arte defendiam que as plateias locais não valorizavam, ou não conheciam os elementos poéticos do repertório cultural erudito. Por isso, ao mesmo tempo em que os “desprezavam”, queriam conquistá-los, educar seus gostos, mais alinhados para a produção do mercado profissional e ou popular do teatro local.

No entanto, há nisso um sentido contraditório, devido à intensa necessidade de agradar e conquistar o público consumidor/apreciador de arte. Os intelectuais do TEP argumentavam que, ao mesmo tempo em que era necessário educar a sociedade local para o teatro, faltava a esta mesma sociedade a maturidade e a percepção para obras de tão “alto valor” cultural.

Dessa maneira, quando se pensa a produção artística, é necessário considerar diversos pontos para uma reflexão sobre o seu papel, principalmente, no que corresponde às suas relações com a sociedade. Ela interage nas transformações sociais e, da mesma maneira, é resultado desses processos de mudança. Nesse campo de investigação, surgem alguns elementos de análise que se destacam: a relação entre as formas¹⁴ e as transformações sociais; o

¹⁴ Segundo Williams (1992, p. 147), “é certo que determinadas formas de relação social estão profundamente incorporadas a outras formas de arte. Será necessário examinar alguns exemplos concretos no caso do teatro, a respeito de cujas formas mais importantes, em ordens sociais muito diversas, dispomos de extenso registro. Em primeiro lugar, temos de reconhecer que não pode haver uma separação absoluta entre aquelas relações sociais que são evidentes, ou que se podem descobrir como condições sinalizados de tipos de atividade cultural especificamente indicados – e aquelas que estão tão incorporados à prática, como articulações formais particulares, que são ao mesmo tempo sociais e formais, e podem, em certo tipo de análise, ser tratadas como autônoma”. Nessa relação entre formas de arte e organizações sociais, podemos apontar que, ao analisar as práticas teatrais em Belém, a partir das ações do TEP, seja necessário percebê-las como uma maneira de pensamento e comportamento de determinados grupos. Porém, como venho apontando ao longo desse trabalho, esse conjunto simbólico surgiu a partir do confronto (mais ideológico do que prático) às outras atividades teatrais presentes no circuito cultural da cidade. Por isso, pautado na leitura de Williams, a

papel do artista na sociedade; e a recepção de tais produções.

Esses pontos de reflexão ajudam a entender as produções teatrais no Pará, no século XX. Para tanto, pauta-se, neste momento, no debate promovido por Raymond Williams (1992), o qual discute a relação entre o artista e a sociedade, usando como exemplo as companhias teatrais na Inglaterra elisabetana, no que diz respeito ao conceito de “proteção” e “manutenção”. Nesse ponto, ele fala sobre o patronato e no que se pautam tais relações. Havia um apoio, por meio da recomendação social, e que “muitas vezes não implicava relações de troca econômica. O que realmente estava sendo trocado, num determinado tipo de sociedade marcada por patentes desigualdades de classe, era a reputação e honra confiantemente recíprocas” (WILLIAMS, 1992, p.41).

Ao estabelecer a relação entre artistas e mercado, Williams (1992, p.44) afirma que a categoria “artesanal” traz em si situações simples, ligadas à tradição, representantes de modos de vida antigos, mas presentes em muitos lugares, principalmente quando o produtor independente dispõe sua obra à venda. Ele não depende, de imediato, do mercado, e, por isso, não está sujeitado às suas regras, controlando todas as etapas do processo

investigação sobre as condições sociais, evidentes ou não, particulares ou coletivas, perante o modo de produção artística diferenciada revelam relações de poder político, econômico, além de mostrar processos de seletividade e estratificação.

cultural (produção e circulação), fato este que o faz considerar-se autônomo.

É interessante perceber a relação estabelecida entre a discussão proposta por Williams (1992) e as ações do TEP, pois esse grupo teatral estabeleceu como metas a realização de trabalhos voltados para satisfazer seus gostos, seus ideais artísticos, desligando-se do chamado mercado teatral, o qual ele criticava. Afirmava que os espetáculos, produzidos pelo meio profissional, eram de mau gosto, voltados muito mais para os interesses de um público “desqualificado”, como eles pensavam, do que ao propósito de uma investigação poética, da preocupação em oferecer obras de qualidade. É evidente que, inicialmente, o grupo paraense voltou-se para a sua meta primeira, a de formação intelectual de artistas no e para o teatro. O TEP defendia que boas obras eram as que pertenciam ao cânone, denominado por eles de clássicos (como as obras gregas e as do século XVIII), e as modernas (como por exemplo, Ibsen, Tchekhov à sua contemporaneidade).

A discussão sobre as formas e suas implicações nas transformações sociais, proposta por Williams (1992), é tomada a partir de sua relação, por exemplo, com o teatro. Ele mostra como o teatro grego, o elisabetano, o naturalismo, o teatro burguês e as tendências modernas são processos que refletem não apenas mudanças estéticas, mas são resultados de mudanças sociais. Cada forma teatral está

intrinsecamente relacionada às culturas às quais elas pertencem. Ao tomar como base de análise tais ideias, para se observar as práticas teatrais no Pará, são necessárias algumas adaptações.

Percebe-se que as transformações da sociedade paraense não estão ligadas, diretamente, às mudanças estéticas almejadas pelos intelectuais e artistas locais, mas de alguma maneira, tais agentes culturais buscavam transformações sociais, por meio da produção artística. Isso pode ser percebido através da política cultural do Estado Novo, que garantia os suportes midiáticos, como jornais e revistas; além de se ver a estreita relação do grupo paraense com as políticas do Teatro do Estudante do Brasil, que buscou intensamente uma articulação com os governos da época.

Esse debate contextualiza as diversas ações do TEP, e, a partir desse ponto, estabelece-se uma relação entre as teses de Raymond Williams (a função do artista, a relação entre as formas poéticas escolhidas por determinados grupos e seus impactos nas transformações sociais, além da recepção das diversas camadas da sociedade dessa produção cultural) e a produção teatral local. Pode-se perceber, portanto, que os líderes dos grupos TEP (1941-1951) foram jovens intelectuais em formação, preocupados com as mudanças artísticas, mas, acima de tudo, engajados na ideia de renovação estético-social, pois, como já fora dito, as formas estéticas estavam em um quadro de mudanças poéticas e culturais.

Essa análise, pautada na organização do trabalho artístico nas sociedades pré e pós-capitalistas, ajuda a compreender as produções teatrais no Pará do século XX, pois discuti-las é atentar-se a tais fatores. Williams (1992) mostra que na Europa as modernas instituições culturais necessitavam ser compreendidas não, exclusivamente, pela ótica do mercado empresarial ou por modelos anteriores. Ele destaca, ainda, que três tipos de “instituições pós-mercado tornaram-se importantes; elas podem ser caracterizadas como a patronal moderna, a intermediária e a governamental” (WILLIAMS, 1992, p.54); e elas incidem nas diversidades sociais existentes.

Nesse ponto, o que se ressalta são o papel e as funções dos artistas nas sociedades de base pré-capitalista e as de pós-mercado, definidas pelo crítico inglês a partir do desenvolvimento industrial da sociedade capitalista do século XIX. A produção cultural e a sua função social revelam-se no momento no qual o trabalho dos artistas demonstrou fatores políticos e representou as mudanças nas bases culturais. Por exemplo, na Inglaterra, até o movimento romântico iniciar, no final do XVIII e na primeira metade do século XIX, os artistas eram ora patrocinados pela Igreja, ora pela nobreza, e sua produção aliava-se aos diversos interesses dessas classes sociais. No entanto, com advento da burguesia, o paradigma transformou-se e o desenvolvimento do mercado artístico fortaleceu-se. Contudo,

Williams (1992), ao apresentar as fases Artesanal e Pós-artesanal, na relação que estabelece entre artistas e mercado, afirma que há diversas complexidades na transição entre esses relacionamentos, que se configuram, também, de maneira alternativas.

Com relação a isso, Williams (1992, p.45) afirma que, nesse contexto, está o início das discussões fundamentais e, ao mesmo tempo, difíceis sobre a responsabilidade do artista com a sua obra; e, também, o compromisso e sujeição aos gostos ou interesses do público ou do mercado. Esses “conflitos”, afirma ele, reproduzem antigas reflexões sobre a relação entre os artistas e seus “financiadores” (patronos). Vale destacar, nesse debate, que a liberdade almejada, pelos artistas, só foi possível após a instalação do mercado dos bens estéticos, pois, com isso, os agentes de cultura se sentiram mais livres para criar, sem necessariamente estarem controlados pelas ideologias que sustentavam o poder das velhas instituições, como a Igreja e a Nobreza. Conquista essa conseguida, principalmente, após a consolidação das relações de mercado, no século XIX, às quais eles se relacionaram tanto positiva como negativamente.

No entanto, essa falsa liberdade logo se quebraria, devido, nos anos de 1800, os artífices passaram a ser controlados pela lógica dos mercados dos meios de produção cultural. Em outro momento, Williams (1992) aborda a questão da formação, destaca as frações, os

dissidentes e os rebeldes, e afirma que os diferentes tipos de formação cultural parecem ter se acentuado, a partir da segunda metade do século XIX. Essa disseminação de organizações especializadas autônomas pode ser vista na perspectiva de dois modos evolutivos, similares entre si.

O primeiro consiste na intensa organização e especialização do mercado, principalmente no que diz respeito à sua estruturação do trabalho. O segundo relaciona-se à crescente ideia de uma sociedade liberal, a qual produz uma cultura que valoriza tanto a diversidade de obras, quanto de uma tolerante coexistência entre as várias formas culturais. Todavia, o estabelecimento de organizações especializadas, quer por estilo ou tendência, colaborava, na Europa do século XIX, na organização e regularização das relações de mercado, por meio de ações que oferecessem ao público um conjunto de obras que alimentassem esse sistema cultural. “Claro que, muitas vezes, essas eram formas diferentes das mesmas relações gerais, muito embora a última delas não possa ser reduzida à primeira em todos os casos e nem mesmo na maioria deles” (WILLIAMS, 1992, p.72).

Essas duas categorizações tornam-se importantes para se compreender as novas aspirações dos artistas do final do XIX, e no século XX. Há tanto o interesse pelo fortalecimento do mercado cultural, com a organização e regulamentação dos profissionais

das artes, quanto de grupos que buscaram desenvolver seus ofícios pautados em interesses anti-mercado, que privilegiava a investigação da linguagem, a reflexão sobre as questões psicológicas e existenciais. Não que não houvesse a preocupação social, de mudanças, de lutas, mas esses objetivos são percorridos por outros caminhos, no refinamento do gosto, na preocupação de oferecer trabalhos que “transformassem” o homem.

A partir dessa ótica interpretativa dos meios de produção - ou seja, as organizações culturais voltadas para a criação e circulação dos bens artísticos-, podemos analisar o TEP na perspectiva de sua busca pela difusão de um tipo de teatro de *vanguarda*. Fato este pautado, também, na formação de um público de teatro, de um “mercado” de espectadores que passasse a consumir seus trabalhos, representação de um tipo de espetáculo. Porém, parece que o grande resultado do grupo paraense não foi a formação de um público cativo, mas sim a criação de uma geração de artistas-intelectuais promotores de um “teatro de vanguarda”, que valorizou textos canônicos e a produção autoral local.

Porém, as ações do TEP enquadram-se na segunda categoria apresentada por Williams (1992), a que via na busca por uma emancipação social, por meio de obras que pudessem qualificar e formar, intelectualmente, uma sociedade. É importante dizer que este grupo surgiu com o discurso pelo qual se almejava a qualificação da cena teatral local,

através da produção de obras dramáticas, que representassem uma universalização do comportamento humano. Colocaram-se contra um movimento, que levava ao público paraense trabalhos, definidos por eles, como desqualificados, por obedecerem à lógica do mercado, ao gosto popular e que não se voltavam para os seus princípios de arte: o de ofertar obras de qualidade estética e aprimoramento da linguagem.

Ressalva-se que as ações desse grupo se alicerçaram nas ideias de uma sociedade moderna, e para ser moderno, segundo Canclini (1998, p.21), “a história da arte, a literatura e o conhecimento científico tinham identificado repertórios de conteúdos que deveríamos dominar para sermos *cultos* no mundo moderno”. Dessa forma, pensar no comportamento do homem moderno, em uma sociedade em transformação, é deter-se à análise de certas representações que fundamentam tais questões, como a ideia de um intelectual moderno: aquele que dialoga com as formas eruditas de cultura, que, para Canclini (IDEM, p.25), significa a construção de uma máscara, uma urdidura simulada pelas elites e pelos aparelhos do Estado, principalmente, pelos que estão à frente das organizações e produções artísticas e culturais.

Além disso, é importante averiguar as contradições e as reais condições de uma dada sociedade, diante desses princípios modernizantes. No caso da América Latina, os

contrastes são enormes, pois a materialização de um projeto de modernismo cultural perpassou, fundamentalmente, por uma modernização socioeconômica. Nesse ponto, Canclini (1998) apresenta as contradições latino-americanas do projeto de uma sociedade moderna.

Com base nas contradições dos projetos modernistas, podemos apontar que as reflexões do TEP, sobre a composição das plateias locais, configuram as intensas questões dos sistemas artísticos defendidos por grupos de elite, representantes do discurso modernizante do século XX. Ao mesmo tempo em que se criticava o público paraense, por gostarem das produções do teatro popular e comercial, os amadores queriam conquistá-los. Na entrevista que Francisco Paulo Mendes (1942)¹⁵ deu à revista *Novidade*, ele expõe suas concepções acerca dessa questão:

Para o futuro, sim, contaremos com o apoio de um público que embora pequeno **seja inteligente e nos compreenda**. E que não se diga que estamos divorciados do povo. **Um povo que não sabe que é teatro e que nunca foi educado para sabê-lo não pode estar em contato íntimo e permanente conosco**. Se, logo de início, fossemos tentar uma aproximação com o grande público e contentar o gosto de todos, seríamos obrigados a levar (e com sucesso garantido, sem dúvida), revistas nazarenas e chanchadas. **De maneira alguma faríamos este teatro bastardo e para retardados**¹⁶ que é, quase sempre o melhor acolhido e admirado entre nós. Preferíamos abrir um circo. O circo, infantil e poético, oferece

possibilidades líricas e criadoras que nos seduzem e atraem. E que se não diga, também, ignorarmos nós ser a arte teatral uma arte eminentemente popular. Suas raízes estão no povo¹⁷.

A fala acima elenca uma série de julgamentos sobre o público paraense, a partir da crítica aos trabalhos apresentados na cidade. Há, ao mesmo tempo, uma preocupação com as mudanças na cena local e a autoafirmação do grupo enquanto superiores e mais qualificados, por não apreciarem peças como as chanchadas e as revistas nazarenas, pertencentes a um gosto mais popular, classificado por Mendes como bastardo e retardado. Esses dois adjetivos suscitam um modo de ver as produções do teatro popular como incapazes de suscitar questões relevantes para a cultura, por não possuir uma “tradição intelectual” e ser “desinteligente”, ou seja, não atrelados ao pensamento acadêmico, julgado como o único caminho para uma séria produção cultural na cidade, com teatro de qualidade, que tivesse um valor refinado, inteligente. Portanto, não buscavam grandes públicos, mas uma plateia que fosse qualificada e os compreendessem.

É importante destacar, também, a reflexão que faz ao se referir ao povo que não conhece teatro, e que não recebeu uma educação para as artes teatrais. Tais sujeitos não podem estar em contato íntimo e permanente com o grupo. Isso revela uma

¹⁵ MENDES, Francisco Paulo. *Entrevista*. Revista *Novidade*, v.3; n.29; maio/1942.

¹⁶ Grifos meus.

¹⁷ MENDES, Francisco Paulo. *Entrevista*. *Op. Cit.*, (p.18).

inclinação do autor para a segmentação social e de gosto, pois como afirma Canclini (1998, p.21), os que estiveram à frente dos processos modernizadores da arte atrelaram-se à ideia de uma arte pela arte, valorizando o saber (erudito) acima de qualquer outro conhecimento, universalizante, pautados na experimentação e inovação, símbolos de um pensamento que ligava a fantasia ao seu contínuo progresso. As diferenças demarcadas ajudaram a organizar os bens e as instituições, criando segmentos e repartições, o artesanato, o folclore, o popular ocupando as feiras, as periferias e os concursos populares; e a arte erudita os salões, os museus, as escolas de arte, e as bienais.

As ideias do TEP revelavam, ainda, que eles não tinham consciência, ou não consideraram a baixa escolaridade da população, o analfabetismo, o apelo dos preços baixos dos espetáculos, a popularidade da quadra nazarena (vinda de romeiros à Belém), os quais se interessavam mais pelos temas ligados ao seu cotidiano. Nesse ponto, é relevante dar destaque para o choque entre os interesses do circuito, das massas, e os grupos que queriam renovar, “modernizar” o teatro local.

Assim, o desejo de se ter um público qualificado para certos trabalhos cênicos perpassa por fatores de ordem socioeconômicos, pois, como afirma Canclini (1998, p.25), nas sociedades latino-americanas, os grupos de elite desenvolveram a poesia e as

artes de vanguarda, sem considerar que a maioria da população era composta por analfabetos. Portanto, mascararam as realidades, criaram simulacros articulados por eles e pelas estruturas estatais, os quais não conseguiam representar a sociedade como um todo, e, por isso, são inverossímeis.

Os conflitos estabelecidos entre as frentes renovadoras e as tradicionais são importantes para se perceber as contradições do processo. Quando se fala em renovação, deve-se notar no que consiste tais mudanças, pois se se observar a relação entre a produção artística e as transformações socioeconômicas, serão percebidos alguns conflitos, entre uma tradição e uma modernidade estética, com uma tradição e modernidade socioeconômicas. Isso significa dizer que, no caso das realidades latino-americanas, Canclini (1998) aponta as disparidades entre as propostas artísticas dos intelectuais modernos e as bases econômicas e socioculturais atrasadas.

E, nessa relação, entre essas duas frentes de produção cultural, é que surgem os choques, os embates necessários para as transformações sociais. Para Williams (1992, p.72), é necessário perceber os benefícios adquiridos pelos grupos contestadores às formas de produção de massa e popular, articuladas pelas classes dirigentes. No entanto, os confrontos, muitas vezes acentuados em suas formações, impossibilitam ser vistos pela ótica do liberalismo e do mercado. O crítico inglês

ressalta, ainda, a necessidade de se registrar, em primeiro lugar, as generalizações e o desenvolvimento de ideias que defendem que certas práticas e valores dados à arte não são considerados como valores dominadores de uma sociedade “moderna”, ou que haja a preocupação pela sua distinção, definidos como superiores ou antagônico a eles, revelando, dessa forma, que essas questões fazem parte de sua história social.

O TEP proporcionou a entrada de obras “inéditas”, além de trazer textos de vanguarda para o circuito cultural da cidade de Belém. Na perspectiva estabelecida por Williams (1992, p. 72-73), sobre uma história social das artes, o grupo enquadra-se no ponto no qual a democratização da organização social ligou-se à ideia de uma liberdade e do crescimento humano, no qual a arte teria um papel fundamental e um caminho privilegiado para isso. Contudo, essas articulações criaram questões sociopolíticas mais gerais, fundamentadas nos conflitos de interesses e reveladores de práticas e valores civilizatórios “comerciais” em oposição às que se centravam nas manifestações artísticas (erudita, educativa, formadora do “bom gosto”) e em modos de distinção social.

Portanto, pode-se perceber que o TEP foi um grupo teatral preocupado em oferecer a Belém trabalhos, considerados por seus membros, de qualidade estética, denominado por eles, de “alto valor”, diferenciando-se do

que se tinha na cidade na época, como as produções das Companhias profissionais que circulavam pela cidade e do teatro popular. O grupo, portanto, cumpriu com seus principais objetivos: fortalecer o teatro amador no Pará; inserir as artes cênicas no processo de formação dos jovens estudantes paraenses; difundir uma poética cênica pautada na experiência com a literatura dramática (estrangeira e/ou nacional; tradicional e/ou de vanguarda).

Referências.

BEZERRA, José Denis de Oliveira. *Memórias cênicas: poéticas teatrais na cidade de Belém (1957-1990)*. Belém: IAP, 2013.

_____. *Vanguardismos e Modernidades: cenas teatrais em Belém do Pará (1941-1968)*. Tese de Doutorado, História, Programa de Pós-Graduação em História Social da Amazônia da UFPA, 2016.

CANCLINI, Néstor García. *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. Tradução Heloísa Pezza Cintrão, Ana Regina Lessa. 2.ed. São Paulo: EDUSP, 1998.

CASTRO, Acyr. Levy Hall de Moura. In: CASTRO, Acyr; ILDONE, José; MEIRA, Clóvis. *Introdução à Literatura no Pará, Vol. V*. Belém: CEJUP, 1995.

EAGLETON, Terry. *A ideia de cultura*. Tradução Sandra Castello Branco. 2ed. São Paulo: Editora UNESP, 2011.

HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Organização Liv Sovik; Tradução Adelaine La Guardia Resende. Belo Horizonte: Editada da UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003.

MENDES, Francisco Paulo. Entrevista. Revista Novidade, v.3; n.29; maio/1942, (p.19).

MENDES, Francisco Paulo. *Entrevista*. Revista Novidade, v.3; n.29; maio/1942.

S/a. *“Toque a Serenata de Schubert” - uma peça de Mário Couto pelo Teatro do Estudante*. Revista Novidade, Página Comentário..., v.3, n.30; junho/1942 (p.12).

S/a. *Cena da peça Não te conheço mais, a primeira levada pelo Teatro do Estudante do Pará*. Revista Novidade, v.3; n.29; maio/1942 (p.18).

S/a. *Imagem da Leitura da peça de Mário Couto “Toque a Serenata de Schubert” estreada a pouco com os elementos que se vêm na gravura*. Revista Novidade, v.3, n.30; junho/1942, (p.21).

S/a. *Margarida Schivazappa e o “Teatro do Estudante do Pará”*. Jornal Correio da Manhã, Coluna Teatro, domingo, 13/03/1949, (p. 15).

S/a. *O teatro do estudante do Pará apresenta “Divorciados”*. Jornal A Vanguarda, sexta-feira, 01/08/1941, (última página).

S/a. *Teatro do Estudante: seu novo espetáculo*. Jornal A Vanguarda, quarta-feira, 17/06/1941, (p.01).

SALLES, Vicente. *Épocas do Teatro no Grão-Pará ou Apresentação do Teatro de Época*. Belém: UFPA, 1994.

WILLIAMS, Raymond. *Cultura*. Tradução Lólio Lourenço de Oliveira. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

Sobre o autor:

José Dias de Oliveira Bezerra

Artista, ator, diretor teatral, performer, Doutor em História pelo programa de Pós-Graduação em História Social da Amazônia da Universidade Federal do Pará (2016). Professor da Escola de Teatro e Dança da UFPA, atua na Licenciatura em Teatro e no curso Técnico de Ator e no Programa de Pós-Graduação em Artes da UFPA. Coordena o Curso de Mestrado Profissional/PROFARTES/UFPA.